

ANNA DALOS

Lebensbilder aus Kriegszeiten. Zoltán Kodály's 2. Streichquartett op. 10

Der Titel meines Aufsatzes – *Lebensbilder aus Kriegszeiten* – verlangt nach einer Erklärung. Der ungarische Schriftsteller Zsigmond Móricz veröffentlichte 1916 seine Kriegsnovellen mit dem Titel *Das Feuer darf nicht erlöschen. Novellen aus diesen Kriegszeiten*¹. Die Kriegsnovellen von Móricz sind Lebensbilder, die sich mit verschiedenen Formen der Not in Kriegszeiten befassen. Es handelt sich nicht nur um physische Not allein, wie Armut, Hunger, sondern auch um die strukturelle Not der bäuerlichen Gesellschaft. Der Krieg verändert, man könnte sagen: stürzt die jahrhundertelange Ordnung des bäuerlichen Alltagslebens um und bringt die Menschen durcheinander. Keine einzige Sphäre des Lebens – Familie, Liebe, Arbeit – bleibt unberührt. Die Destruktion läßt sich nicht nur im physischen Bereich des Menschen beobachten, sondern auch in den zwischenmenschlichen Beziehungen, in der Veränderung der früheren Werte, in den Familienverhältnissen und in der Arbeit. In der bekanntesten Novelle von Móricz, *Arme Leute* (1916)², die nicht in diesem Band, sondern in der repräsentativen, westlich orientierten Literaturzeitschrift *Nyugat* (*Okzident*) erschien, tötet der Bauer, der erst vor kurzem aus dem Krieg zurückkehrte, zwei unschuldige Kinder wegen ihres Geldes und macht dabei wieder die gleiche erhebende und zugleich fürchterliche Erfahrung, die er an der Front erlebte.

Aus den Novellen von Móricz können wir auf das Verhältnis der Intelligenz zum Ersten Weltkrieg schließen, der für viele als ein kulturell-geistiger Krieg begonnen hatte, bald aber in ein Gemetzel umschlug und alles veränderte. Thomas Manns 1918 erschienenes Buch *Betrachtungen eines Unpolitischen* dokumentiert den geistigen Verlauf genau dieser tragischen Einsicht. Über Zoltán Kodály's Verhältnis zum Krieg wissen wir fast nichts. In einem Brief aus dem Jahre 1924 erinnert sich der Komponist, wie er mit

seiner Frau Emma aus Zermatt in der Schweiz nach Ungarn zurückkehren wollte – übrigens auf einem Ackerwagen –, als sie die Nachricht über den Ausbruch des Krieges erhielten.³ Kodály fing unter diesen Umständen an, sein *Duo für Violine und Cello* op. 7 zu komponieren. Doch die Umstände hatten – wie Kodály später betonte – keinen Einfluß auf das Idyll des Werkes.⁴

Kodálys Erinnerungen beeinflussten die Interpretation seiner Werke, die er in Kriegszeiten schrieb, bedeutend. Wie László Eöszé formulierte: „Kodály suchte seine Zuflucht im Komponieren.“⁵ Was die objektiven Lebensdaten betrifft: Da der junge Kodály 1903 bei der Musterung in Nagyszombat (heute Trnava, Slowakei) für untauglich erklärt wurde, konnte er 1914 nur Mitglied der Freiwilligen Wache werden, die für die Bewachung der wichtigsten öffentlichen Plätze in Budapest verantwortlich war. Kodály lief am 10. Dezember 1914 zum ersten Male Streife: Er hatte die Aufgabe, den Tunnel unter der Burg in Buda zu schützen. Einige Tage später wurde er offiziell für diensttauglich befunden, doch nicht einberufen. Er konnte seine Volksliedsammeltätigkeit fortsetzen und unterrichtete zugleich an der Budapester Musikakademie.⁶

Der Krieg ließ ihn sicherlich nicht unberührt. Er las mit Interesse die Kriegsnovellen von Móricz, besonders den Band *Das Feuer darf nicht erlöschen*.⁷ Er arbeitete damals mit ihm zusammen: Im Jahre 1917 schrieb er die Begleitmusik zu Móricz' Volksstück *Lerchengesang*. Später verwendete er das Musikmaterial der Begleitmusik in seinem *Ungarischen Rondo*, dessen Premiere in einem k. u. k. Kriegskonzert am 12. Januar 1918 in Wien stattfand.⁸ Eine Liederinlage (*Schwer und Trostlos*) wurde später in Kodálys *Vier Liedern* veröffentlicht.⁹

Das Volksstück von Móricz ist keineswegs ein traditionelles, volkstümliches, tränenvoll-humorvolles Stück, sondern – wie ein zeitgenössischer Kritiker formulierte – „ein echtes Drama“¹⁰, in dem wirkliche Menschen mit wirklichen Gefühlen erscheinen. Die Geschichten von Móricz spielen immer in bauerlicher Gesellschaft, wo Archaismus und Modernität parallel nebeneinander bestehen. Die Lebensformen und die damit verbundenen Rituale sind archaisch, doch die Figuren leben ein intensives, sogar erotisches Gefühlsleben, was als Symbol der Modernität bezeichnet werden kann. Dieselbe Dualität erscheint in der Verwendung der Sprache. Einerseits benützen die Figuren eine archaische, kernige ungarische Sprache, andererseits dringt der Wortschatz der modernen Stadt bereits in diese Spra-

che ein. Der Krieg steigert die Dualität: Der Rahmen der traditionellen bäuerlichen Gesellschaft wird bei Zsigmond Móricz zerstört.

Die frühen Dokumente von Kodály's Sammeltätigkeit, darunter sein Sammeltagebuch *Voyage en Hongrie* (1907–1916)¹¹, beweisen, daß sich Kodály stark für die Lebensform der Bauern interessierte. Er konzentrierte sich auf das Schicksal der Menschen und machte Notizen über den Alkoholismus und die Bigamie der Männer sowie über die Einsamkeit und Ausgeliefertheit der Frauen. Das Konzept der Reihe *Ungarische Volksmusik* gründete auf Kodály's Erfahrungen in der bäuerlichen Gesellschaft und funktionierte als eine Art Denkmal für die Frauen und Männer, in deren Leben Kodály zufällig Einblick bekam. Noch dazu setzte Kodály seine Sammeltätigkeit während der Kriegsjahre fort. Ende 1916 fuhr er nach Nagyszalonta, dem Geburtsort János Arany's, des großen ungarischen Dichters des 19. Jahrhunderts, und sammelte dort Volkslieder mit Hilfe von örtlichen Schuljungen.¹² Zugleich machte er sich mit einem für ihn neuen Repertoire, den Kinderliedern, vertraut. Das Erlebnis von Nagyszalonta wurde später, Mitte der zwanziger Jahre, zu einer wichtigen Quelle seiner Kinderchöre. Zur gleichen Zeit nahm er zusammen mit Béla Bartók am Sammeln von Soldatenliedern teil: Beide bereiteten einen Sammelband bei der Universal Edition vor.¹³ Während Kodály in Nagyszalonta die musikalische Tätigkeit von Kindern kennenlernte, erschloß ihm das Sammeln von Soldatenliedern die Welt von Männern, die sich in einer extremen Lebenssituation befanden. Später widmete er den Soldaten und Soldatenliedern zwei Bände seiner *Ungarischen Volksmusik*.¹⁴

Zsigmond Móricz' Experimentieren mit der archaisch-modernen Sprache sollte auch für Kodály als Modell maßgebend werden. Die Idee der Vereinigung der modernen Musiksprache mit der archaischen Volksmusik bildete für Kodály seit 1906 den Ausgangspunkt.¹⁵ Die Werke, die zur Kompositionszeit des 2. Streichquartetts (1916–1918) entstanden, zeigen eindeutig sein Bestreben, diese Einheit zu verwirklichen und werfen zugleich ein Licht auf die kompositorisch-poetischen Probleme, die den 34- bis 36-jährigen Komponisten beschäftigten. Kodály komponierte damals auffallend viel, noch dazu für verschiedene Besetzungen: Es war die dichteste kompositorische Periode seines Lebens. Viele Werke rundeten sich zu dieser Zeit mit Hilfe früherer Kompositionen zu Zyklen (Abb. 1).

Abb. 1: Zoltán Kodály's Werke (1916–1918).

<i>Zwei Gesänge</i> op. 5:	2. <i>Weinen, weinen</i> (1916)
<i>Verspätete Melodien</i> op. 6:	2. <i>Faschings Abschied</i> (1916)
	7. <i>Brieffragment an die Freundin</i> (1916)
<i>Fünf Lieder</i> op. 9:	1. <i>Adam, wo bist du?</i> (1918)
	2. <i>Sapphos Liebesgesang</i> (1916)
	4. <i>Blume, du holde</i> („1916. 11. 23.“)
	5. <i>Der Wald</i> (1916)
<i>Ballade von István Kádár</i> (1917)	
<i>Zwei Männerchöre:</i>	2. <i>Zehergesang</i> (1917)
<i>Ungarisches Rondo</i> (1917)	
<i>Vier Lieder:</i>	4. <i>Schwer und Trostlos</i> (1917)
2. Streichquartett op. 10 („1918. 3.“)	
<i>Sieben Klavierstücke</i> op. 11:	1. („1917. 11. 13.“)
	2. <i>Székler Klage</i> („1918. 11.“)
	4. <i>Grabinschrift</i> („1918. 12.“)
	5. <i>Tranquillo</i> („1918. 3. 17.“)
	6. <i>Székler Lied</i> („1917. 11.“)
	7. <i>Rubato</i> („1917. 3. 17.“)

Zwischen 1916 und 1918 komponierte Kodály neun Lieder, die später in verschiedenen Zyklen veröffentlicht wurden: *Zwei Gesänge* op. 5, *Verspätete Melodien* op. 6, *Fünf Lieder* op. 9, *Vier Lieder* ohne Opuszahl, sowie einen *Männerchor*, sechs Sätze aus dem Zyklus *Sieben Klavierstücke* op. 11, das erwähnte *Ungarische Rondo* für Kammerorchester (ohne Opuszahl) und das 2. Streichquartett op. 10. Viele dieser Kompositionen sind mit dem Thema Krieg verbunden: Die *Ballade von István Kádár* gehört zur Gattung Soldatenballade, zwei Sätze der *Sieben Klavierstücke* – *Székler Klage* und *Grabinschrift* – haben unmißverständlich mit dem Krieg zu tun: *Székler Klage* ist ein Soldatenlied (Kodály trug sogar den Text über den Noten ein), während *Grabinschrift* der Opfer des Krieges (und vermutlich auch Claude Debussys) gedenkt. Andere Werke gehören eher der Kategorie der Reflexion an. Die Lieder *Weinen, weinen* und *Brieffragment an die Freundin* dokumentieren die Kriegsdepression eines jungen Komponisten, während *Faschings Abschied*, *Adam, wo bist du?* und *Zehergesang* einsame Männer und Männergemeinschaften sprechen lassen. Nur *Sapphos Liebesgesang* beschäftigt sich mit der erotischen Liebe einer Frau.

Diese Kompositionen bilden den Kontext für das 2. Streichquartett. Um diesen Zusammenhang erschließen zu können, muß man Kodály's Schriften,

die zu dieser Zeit in stattlicher Anzahl im Druck erschienen, untersuchen. Die Schriften sind thematisch mannigfaltig: Musikkritiken, Besprechungen, die er zum Gelderwerb schrieb, und Studien über ungarische Volksmusik. Sie reagieren unmittelbar auf die Tagesereignisse und enthalten immer wieder Verweise auf den Krieg. Während Kodály zum Beispiel über eine Aufführung von Bartóks Werk *Der holzgeschnittene Prinz* am 26. November 1918 seine Überlegungen anstellt, schreibt er nachsinnend über die Uraufführung:

Es waren fürchterliche Zeiten, als der holzgeschnittene Kaiser seinen närrischen Tanz zum ersten Male tanzte und der echte, beraubte Prinz seine herzbrechende Klage hervorbrachte. Seitdem ist es noch fürchterlicher geworden. Und dennoch: inmitten so viel Unglücks spürt man Vertrauen und Hoffnung. Sollte das Land noch so schwer krank sein, stirbt es nicht, solange aus ihm ein solch regenbogenhafter Lebensgeysir ausbrechen kann.¹⁶

Es sieht jedenfalls so aus, als ob Kodály's primäres Ziel mit den Kritiken die Popularisierung von Bartóks Werken gewesen wäre. Gleichzeitig können sie als Dokumente der Selbstanalyse bzw. Selbstinterpretation aufgefaßt werden: Kodály faßt in ihnen seine Gedanken, seine eigenen kompositorischen Ideale zusammen. Die Frage der Form kommt in diesen Kritiken mehrmals zur Sprache: die Frage einer konstruktiven Formgebung, die der Modernität der Jahrhundertwende gegenübersteht. Dies trifft besonders auf Bartóks 2. Streichquartett zu, wo die Form laut Kodály „in der höchsten Potenz“ erscheint. Er schreibt:

Die Sätze, die einander folgen, bieten uns keineswegs Bilder verschiedener Stimmung, sondern sind Zeichen eines einheitlichen geistigen Vorgangs, einer Entwicklung; das ganze Werk, obwohl musikalisch vollkommen geformt, wirkt als unmittelbares Erlebnis.¹⁷

Der geistige Vorgang, die geistige Entwicklung bedeuteten in Kodály's Auffassung keineswegs Programmusik. Bartóks Streichquartett „braucht keine geschriebene Erklärung: Es spricht für sich selbst. Was es sagen will, drückt es mit reiner Musik aus.“¹⁸

Neben Formfragen befaßte sich Kodály auch mit der ungarischen Eigentümlichkeit von Bartóks Musik. Wie kann man aber diese ungarische Eigentümlichkeit definieren? Kodály formulierte sie mit seinen charakteristischen, immer poetischen Sätzen folgendermaßen:

Aus der neuen ungarischen Musik strömt die reine Luft eines anderen, tiefer verwurzelten, unverwüstlichen Ungartums, die an die Luft der Székler Nadelwälder

erinnert, wo noch etwas von dem einstigen, das ganze Land umfassenden Lebenssturm monumentaler Kraft erhalten ist. Bartóks Musik ist keineswegs Teilungartum [...], sondern all das zusammen, ein mannigfaltiges, tief tragisches Weltungartum, das das Selbstbewußtsein der ehemaligen landnehmenden Magyaren ebenso in sich faßt, wie die wilde Energie des Lebenswillens, das dem jetzigen Elend gegenübersteht.¹⁹

Konstruktive Formgebung und „Weltungartum“ sind Begriffe, die in Kodálys Auslegung die zwei wichtigsten Elemente von Bartóks Musik repräsentieren. Sie sind höchstwahrscheinlich Reaktionen auf die Kriegserfahrungen: Konstruktive Formgebung wird der Modernität der Jahrhundertwende gegenübergestellt, während „Weltungartum“ die Orientierung vom internationalen Kontext ablenkt und die Hinwendung zu einem nationalen Projekt betont. Die beiden Bestimmungen verraten unmißverständlich etwas von den damals aktuellen Fragen der Kodály-Werkstatt. Konstruktive Formgebung und „Weltungartum“ stehen im Mittelpunkt von Kodálys kompositorischem Interesse nach dem *Psalmus Hungaricus* (1923); ihre schriftliche Niederlegung dokumentiert, daß die Wurzeln der neuen kompositorischen Ausrichtung Kodálys, die sich nach 1923 entfaltete, in der Periode des Kriegsendes liegen. Das 2. Streichquartett kann in diesem Zusammenhang als Dokument der Suche nach neuen Wegen interpretiert werden.

Die bedeutendste Kodály-Schrift dieser Periode ist der Pentatonik in der ungarischen Volksmusik gewidmet.²⁰ Kodály faßt hier Bartóks Entdeckung aus dem Jahre 1907 zum ersten Male wissenschaftlich zusammen, wonach Pentatonik das wichtigste und älteste Tonsystem der ungarischen Volksmusik sei. In seiner Studie beschreibt Kodály diesen alten ungarischen Melodiestil, um das Alter, die Struktur, die Typen und die Eigenart dieser Musik definieren zu können.

Kodály betont die Bedeutung dieses Melodiestils mehrmals und spricht über dessen allmähliches Verschwinden:

Die Volksmusik verliert einen großen Wert damit. Dieser Stil bietet dem, der ihn erlernt und der sich von der Voreingenommenheit der westlichen (besonders der deutschen) Musik befreien kann, das größte Vergnügen; sogar die meist ungeschulten Sänger haben in ihren Aufführungen eine Art Abgeklärtheit, Reife, Vollkommenheit, d. h. dieser Stil weckt den Eindruck eines geschlossenen Stils.²¹

Kodálys Formulierung macht zugleich klar, daß Pentatonik nicht nur als ein alter Melodiestil, sondern auch als eine der ungarischen, von Liszt ver-

wendeten Zigeunertonleiter gegenübergestellte ungarische Eigentümlichkeit Bedeutung hat. Pentatonik erscheint in diesem Zusammenhang als das Wesen des Ungartums: „Die Pentatonik ist ein Schlüssel, der das geschlossene Tor der ungarischen Melo-peia öffnet.“²² Und Kodály erwähnt zugleich die Popularität der Pentatonik in der zeitgenössischen Musik, da die neue Musik „von Pentatonismen bunt schillert. [...] Es ist klar, daß die pentatonische Melodik mit ihrer primitiven, männlichen Energie nach der durchchromatisierten Melodik der vorangehenden Periode als erfrischende Neuigkeit wirkte.“²³

Es lohnt sich sowohl in diesem Kodály-Aufsatz als auch in den vorher zitierten Kritiken, hinter die Fassade zu schauen. Das Wichtigste für uns ist nämlich keineswegs die wissenschaftliche Bedeutung von Kodály's Schrift – die inzwischen vergangenen fast hundert Jahre haben Kodály's Theorie ohnehin bekräftigt –, sondern es sind die Gedanken, die in dieser Studie zwar nicht ausgeführt sind, doch viel über Kodály's Welt als Komponisten verraten. Erstens: Kodály grenzt sich in diesem Aufsatz mehrmals von der westlich-deutschen Musik ab. Zweitens: Er beschreibt den Melodi-stil mit Begriffen des Klassizismus (Abgeklärtheit, Reife, Vollkommenheit). Drittens: Er betont die Pentatonik des Ungartums und sagt, daß das Fünft-on-System die Grundlage des musikalischen Selbstausdrucks des Ungartums bilden sollte, und viertens: Pentatonik hat eine „männliche Energie“, die der chromatischen – und fügen wir hinzu der ‚weiblichen‘ – Musikwelt der vorangehenden Periode gegenübergestellt wird.

Der Aufsatz über Pentatonik analysiert also die gleichen Erscheinungen, die Kodály in Bartóks Musik zu erkennen wähnte und die als Dokumente des Krieges verstanden werden können. Der Erste Weltkrieg beeinflusste sogar Kodály's wissenschaftliches Denken und lenkte ihn in eine Bahn, die ihn schließlich in die Richtung nationaler Kunst und Antimodernismus führte. Meiner Auffassung nach repräsentiert das 2. Streichquartett genau diesen Wechsel.

Aus den Analysen des Werkes kann man eine Art Verlegenheit herauslesen. Wie sollte man die Zweisätzigkeit, die zwei gegenüber stehenden Charaktere der Sätze interpretieren? Welche Stelle nimmt das Streich-quartett im Kontext solcher Hauptwerke wie dem *Duo* oder der Solosonate ein? Und in welchem Maße weist es Neuerungen im Vergleich zum 1. Streichquartett auf? Antal Molnár, der Verfasser der ersten Monographie über Kodály, versuchte im Jahre 1936 das Werk mit dem *Duo* zu vergleichen:

Ähnlich der Einleitung des 3. Stückes im *Duo*, löst hier das 2. Stück die geschlossene Reihe der bisherigen Phasen des geistigen Kampfes auf und steigert sie gleichsam zur offenen Handlung. So gelangen wir aus dem Sturm und der Verzweiflung der nach Wegen und Lösungen suchenden Seele (1. Stück) durch blutigen Kampf zum weltumfassenden Sieg (Finale). Da erreicht die Freude die frenetische Stufe, wo einst der den Himmel bedrängende Sturm des 1. Stückes tobte.²⁴

Molnárs Gedanken formulieren drei Beobachtungen. Erstens: Er verwendet einen Wortschatz, der unmittelbar auf den Krieg hinweist, zweitens: Er erkennt, daß es programmatische Züge in der Komposition gibt, und drittens: Er spricht über zwei Stücke, nicht über zwei Sätze. Das heißt, man hat es hier mit zwei Stücken für Streichquartett zu tun, die einen geistigen, mit den Kriegsgeschehnissen in Verbindung stehenden Vorgang verfolgen.

Spätere Analysen, wie zum Beispiel János Breuers Besprechung, befassen sich mit Fragen der Zweisätzigkeit.²⁵ Breuer wirft die Frage auf, ob es sich im Falle des 2. Streichquartetts um Dreisätzigkeit in der Zweisätzigkeit handelt, da die langsame Einleitung des 2. Satzes als ein langsamer Satz fungiert. Der 1. Satz steht nach Breuer in Sonatenform, obwohl die ganze Form eher wie eine große Durchführung aussieht. Der 2. Satz ist ein Tanzfinale. István Kecskeméti vertritt eine andere Meinung, indem er eine Verbindung zwischen dem 2. Streichquartett und den anderen Werken Kodálys nachzuweisen versucht (zum Beispiel das Motiv des Vogelflugs, mit dem nach Kecskeméti das Quartett beginnt).²⁶ Beide Kodály-Forscher erwähnen das Volksliedzitat im 2. Satz: ein Weihnachtslied (*Kirje, kirje, kisededcske*) wird hier bearbeitet.²⁷

Abb. 2: Zoltán Kodály, *Kirje, kirje, kisededcske* (Kyrie, Kyrie, Säugling): Weihnachtslied.



Man muß zugeben, daß die Form tatsächlich verwirrend ist. Die zwei Sätze sind unabhängige Entitäten, die gegensätzlich konzipiert wurden. Der erste Satz ist jedoch keineswegs stürmisch-kämpferisch, wie Antal Molnár meint.

Dieser Annahme widerspricht sogar die Vortragsanweisung am Anfang der Partitur: „Der erste Satz ist sehr fließend, ohne besondere Betonung der Taktschwerpunkte vorzutragen.“²⁸ Die Form und die Themen sind gleichermaßen fließend, die Themen, obwohl sie sehr gut erkennbar sind, erfüllen ihre traditionellen Funktionen nicht. Auch wenn das Gerüst der Sonatenform wiedererkannt werden kann, verbinden sich die Themen nicht zu Charakteren. Das Quartett hat keinen Hauptsatz, nur einen Haupt-themenbereich mit zwei Themen. Das erste Thema ist eine Geste mit Vogel-gesangsmotiven (Abb. 3a), das zweite erinnert – mit parallelen Sexten zwischen der ersten Violine und dem Cello – an die Kammermusik von Johannes Brahms (Abb. 3b). Und hier kann man aufs neue Vogelgesang hören. Zum Seitensatz gehört ein neues Thema (3. Thema), das Pentatonik verwendet (Abb. 3c).

Abb. 3a: Zoltán Kodály, 2. Streichquartett op. 10, 1. Satz, T. 13–18, Partitur S. 3: Vogelgesangsmotive.

© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 602



Abb. 3b: Zoltán Kodály, 2. Streichquartett op. 10, 1. Satz, T. 32–35, Partitur S. 4: parallele Sexten.

© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 602



Abb. 3c: Zoltán Kodály, 2. Streichquartett op. 10, 1. Satz, T. 43–46, Partitur S. 5: pentatonische Motivik.

© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 602



Es ist auffallend, daß, obwohl die Musik des 1. Satzes mehrmals pentatonisch ist, sie trotzdem nicht ungarisch wirkt. Nur am Ende des Satzes erscheint ein heroischer ungarischer Höhepunkt, wo eine kraftvolle Geste, ein Aufstieg auf das a^2 , den Abschluß vorbereitet. Die Pentatonik ist hier eher der Chromatik gegenübergestellt. Die chromatische Bewegung wird für die Thematik des 1. Satzes genauso wichtig wie die Pentatonik (der 1. Satz erinnert in diesem Zusammenhang an den Satz *Grabinschrift* aus den *Sieben Klavierstücken*). Zum Beispiel spielen Violoncello und Bratsche chromatische Schritte vor dem pentatonischen Aufstieg, während den zwei Geigen pentatonische Motive anvertraut sind.

Abb. 4: Zoltán Kodály, 2. Streichquartett op. 10, 1. Satz, T. 163–167, Partitur S. 10: chromatische Schritte und pentatonische Motivik.

© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 602



Das 3. Thema geht mit einem schlußsatzähnlichen Motiv in die Durchführung über, wo ein neues Thema erscheint und die früheren Themen zurückkehren. Die Durchführung und die Reprise fließen ineinander: Am

Anfang der Reprise erscheint eindeutig das Seitenthema, dem zunächst das schlußsatzähnliche Motiv und dann der Hauptsatz folgen. Die Themen der Sätze sind sehr ähnlich. Der ganze Satzaufbau wirkt so, als ob Kodály den Hörer verunsichern wollte: Man kann nie genau wissen, wo man sich in der Form gerade befindet. Kodály verwendet keine Melodien, sondern eher Melodiewendungen (wie den Vogelgesang), Melodiefragmente und charakteristische Quartett-Satzverfahren (wie die parallelen Sexten des 2. Themas); diese motivischen Elemente bilden den ganzen Satz. Die Elemente können in freier Reihenfolge nebeneinandergestellt werden; sie passen vollkommen zueinander. Der Satz folgt keinem geradlinigen Verlauf, sondern repräsentiert einen harmonisch-ausgeglichenen Zustand.

Kodály war ein begeisterter Sammler von Vogelgesängen. Er notierte Vogel motive oft, zum Beispiel in den Skizzenheften, in die er seine Kompositionsideen eintrug. Unter den wenigen Skizzen zum 2. Streichquartett – im Budapester Kodály-Archiv sind vorwiegend verschiedene Reinschriftversionen des Quartetts erhalten – finden wir solche Notierungen von Vogelgesängen.²⁹ Vogelgesang kehrt später auch im 2. Satz der *Serenade* zurück, wo er in einer Liebesszene à la *Tristan und Isolde* als Element der Musik der Natur zu Wort kommt (Abb. 5).³⁰ Die *Serenade* schildert – wie behauptet wird – die Liebe von Zoltán und Emma Kodály.³¹ Im 2. Satz erscheint ein Motiv aus den Tönen a und e, die auf die Selbstlaute in Emmas Namen hinweisen (Abb. 6a). Dieses Motiv spielt auch im 1. Satz des 2. Streichquartetts eine bedeutende Rolle; es kehrt mehrmals zurück, zum Beispiel am Ende des Satzes, in ganz ähnlicher Form wie in der *Serenade* und zwar mit einer Abschiedsgeste (Abb. 6b).

Abb. 5: Zoltán Kodály, *Serenade für zwei Violinen und Viola* op. 12, 2. Satz, T. 67–69, Partitur S. 12: Vogelgesang.

© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 601



Abb. 6a: Zoltán Kodály, *Serenade für zwei Violinen und Viola* op. 12, 2. Satz, T. 70 f., Partitur S. 12: Selbstlaute in Emmas Namen.

© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 601



Abb. 6b: Zoltán Kodály, 2. Streichquartett op. 10, 1. Satz, T. 168–173, Partitur S. 10: Selbstlaute in Emmas Namen.

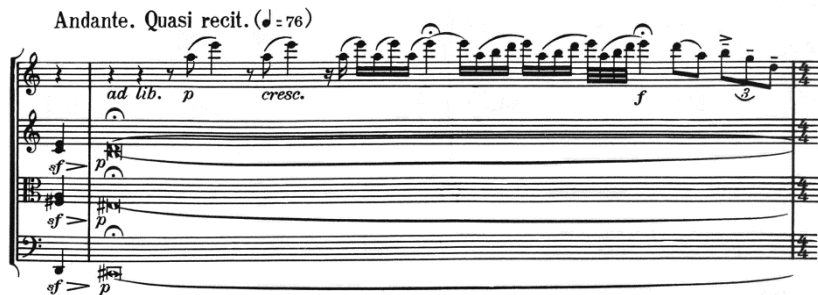
© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 602



Die Form des 2. Satzes ist genauso wenig übersichtlich wie die des 1. Satzes, obwohl Kodály hier – im Gegensatz zum 1. Satz – charakteristische Themen verwendet. Noch dazu wirkt der 2. Satz sehr ungarisch. Gleich am Anfang, in der langsamen Einleitung (Andante, Quasi Recitativo), hört man gleichsam eine Blockflötenimprovisation mit dem typischen Ton des wehmütigen, ungarischen Geistes (Abb. 7), die Kodály seit dem *Adagio* (1905) mehrmals verwendete, zum Beispiel im *Székler Lied* oder im 7. Satz der *Sieben Klavierstücke* op. 11.

Abb. 7: Zoltán Kodály, 2. Streichquartett op. 10, 2. Satz, T. 1 mit Auftakt, Partitur S. 11: Blockflötenimprovisation.

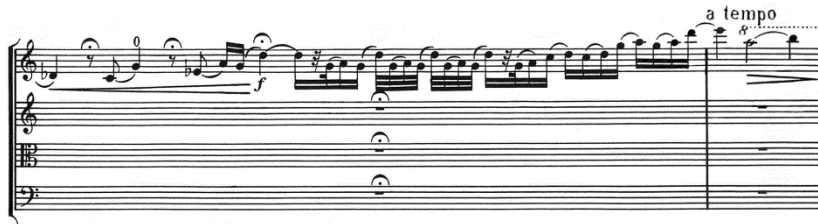
© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 602



Der Blockflötenimprovisation folgt ein Klagelied (Andante con moto), das auch mit einigen Sätzen der *Sieben Klavierstücke* verwandt ist (*Székler Klage*, *Grabinschrift*) und dem dann ein Tanzbeginn folgt. Der Tanz kann sich aber nicht entfalten, weil das Klagelied bald darauf zurückkehrt und die Musik zu einem dramatischen – und wieder pentatonisch-ungarischen – Ausbruch leitet, der auf den Höhepunkt des 1. Satzes antwortet (Abb. 8). Der ungarische Ausbruch, der in vielen Sätzen der *Sieben Klavierstücke* ebenfalls erscheint,³² bildet den am stärksten gefühlsgeladenen Moment des ganzen Werkes.

Abb. 8: Zoltán Kodály, 2. Streichquartett op. 10, 2. Satz, T. 16 f., Partitur S. 12: ungarischer Ausbruch.

© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 602



Nach dem Ausbruch und der darauffolgenden Stille erklingen energische ungarische Männertänze (siehe unten). Das Tanzfinale reiht vier verschiedene Tänze aneinander (der erste erklang in der langsamen Einleitung zum ersten Mal), die alle mit Dudelsack-Effekten (reinen Quinten) begleitet werden. Die Form wirkt wie ein Rundtanz. Das zweite Erscheinen des 2. Tanzes zeigt sich wie eine Durchführung und der 3. Tanz kommt nach dieser Durchführung als Reprise vor. In dieser Reprise kehrt jedoch zuerst – dem Charakter entsprechend – der Seitensatz zurück.

Die Reihenfolge der Tänze im 2. Satz:

- 2. Tanz
- Überleitung
- 3. Tanz
- Überleitung
- 4. Tanz (*Kirje, kirje, kisdedecske*)
- Überleitung
- 2. Tanz
- Überleitung
- 3. Tanz
- 1. Tanz
- 4. Tanz (*Kirje, kirje, kisdedecske*)
- 1. Tanz

Es ist wichtig zu bemerken, daß der 4. Tanz eigentlich kein richtiger Tanz ist – nur die Dudelsackbegleitung macht einen Tanz daraus –, sondern ein Weihnachtslied, dessen Text eine inhaltliche Verbindung zum Konzept des 2. Satzes herstellt: Es geht um das Kleinkind, „das Prinzchen aus Bethlehem“, „das so viel Gutes für uns tat und uns vor der Hölle rettete.“ Die Hölle selbst – ein archaisches Symbol für den Krieg – erscheint aber im Satz nicht. Ganz im Gegenteil: Kodály verwendet eine geringfügige Variation des Liedes und verbindet sie – ganz exzeptionell in diesem Werk – mit einer kontrapunktischen Gegenstimme. So repräsentiert Kodály die Rolle des Glaubens im Leben des Menschen.

Abb. 9: Zoltán Kodály, 2. Streichquartett op. 10, 2. Satz, T. 288–295, Partitur S. 21: *Kirje, kirje, kisdedecske* mit kontrapunktischer Gegenstimme.

© Copyright 1921 by Universal Edition A.G., Wien/PH 602



Das energisch-,männliche‘ Tanzfinale bildet den Gegenpol zum ‚weiblich‘-ausgeglichenen 1. Satz. Mit einem Bartók-Werktitel ausgedrückt: die Sätze sind *Zwei Bilder*, die sogar *Zwei Portraits* beinhalten. Kodálys Schilderung des 2. Streichquartetts von Bartók trifft vorwiegend auf Kodálys Quartett zu: Das ganze Werk ist ein „Zeichen für einen einheitlichen geistigen Vorgang, für eine Entwicklung“; es „braucht keine geschriebene Erklärung, es spricht für sich. Was es sagen will, sagt es mit reiner Musik.“³³ Die langsame Einleitung des 2. Satzes gilt als Wendepunkt in diesem Prozess. Was dort – im Ausbruch – geschieht, verändert alles, ebenso wie der Erste Weltkrieg in den Novellen von Zsigmond Móricz alles veränderte. Und obwohl der ausgeglichene 1. Satz, in dem die weibliche Chromatik und die männliche Pentatonik noch vom Einklang zeugen, ein für alle Mal verschwindet, trägt die in den Tänzen des 2. Satzes dargestellte, von Männern und dem Glauben beherrschte neue energische Welt eine hoffnungsvolle Zukunft in sich: die für Zoltán Kodály so wichtige Zukunft des Weltungartums.

ANMERKUNGEN

- ¹ Zsigmond Móricz, *A tűznek nem szabad kialudni. Novellák e háborús időkből* [Das Feuer darf nicht erlöschen. Novellen aus diesen Kriegszeiten], Budapest 1916.
- ² Zsigmond Móricz, ‚Szegény emberek‘ [‚Arme Leute‘], *Nyugat* [Okzident] 9 (1916), S. 850–873.

- ³ Brief vom 8. Februar 1924 an das Léner-Quartett. Dezső Legány, *Kodály Zoltán levelei* [Die Briefe Zoltán Kodálys], Budapest 1982, S. 59.
- ⁴ Vgl. ebd.
- ⁵ László Eöszé, *Forr a világ... Kodály Zoltán élete* [Es brennt die Welt... Zoltán Kodálys Leben], Budapest 1970, S. 38. Soweit keine deutschen Übersetzungen der ungarischen Veröffentlichungen erschienen sind, wurden diese von der Verfasserin vorgenommen.
- ⁶ Vgl. László Eöszé, *Kodály Zoltán életének krónikája* [Die Chronik des Lebens von Zoltán Kodály], Budapest 1977, S. 59.
- ⁷ Ebd., S. 63.
- ⁸ Virág Büky, „Historisches Konzert“ – „Musik heroischer Zeiten“. Ein Wiener und ein Budapester Konzert am Ende des Ersten Weltkriegs, in *Száz magyar katonadal. Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. Dokumentumok és történeti háttér – Hundert ungarische Soldatenlieder. Béla Bartóks und Zoltán Kodálys unveröffentlichte Sammlung, 1918. Dokumente und historischer Hintergrund*, hg. v. Olga Szalay, Budapest 2010, S. 612–628, 619 f.
- ⁹ Zoltán Kodály, *Négy dal – Vier Lieder*, Wien 1925.
- ¹⁰ Gyula Szini, ‚Pacsirtaszó. Móricz Zsigmond darabja‘ [‚Lerchengesang. Zsigmond Móricz’ Werk‘], *Nyugat* [Okzident] 10 (1917), S. 548–550, 550.
- ¹¹ Zoltán Kodály, *Voyage en hongrie*, Budapest o. J.
- ¹² Vgl. Olga Szalay u. Márta Rudas-Bajcsay, *Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése* [Zoltán Kodálys Sammlung in Nagyszalonta], Budapest 2001.
- ¹³ Vgl. *Száz magyar katonadal* (Anm. 8), S. 619 f.
- ¹⁴ Zoltán Kodály, *Magyar népzene VI. – Ungarische Volksmusik VI.*, Wien 1925. Zoltán Kodály, *Magyar népzene VII. – Ungarische Volksmusik VII.*, Wien 1932.
- ¹⁵ Vgl. Anna Dalos, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* [Form, Harmonie, Kontrapunkt. Entwurf über Zoltán Kodálys Poetik], Budapest 2007, S. 63–80.
- ¹⁶ Zoltán Kodály, ‚Operaház‘ [‚Das Opernhaus‘], in ders., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* [Rückblick. Gesammelte Schriften, Vorträge, Äußerungen], Bd. 2, hg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1974, S. 343 f.
- ¹⁷ Zoltán Kodály, ‚Bartók Béla II. vonósnégyese‘ [‚Béla Bartóks 2. Streichquartett‘], in ders., *Visszatekintés* (Anm. 16), S. 419 f.
- ¹⁸ Ebd.
- ¹⁹ Ebd.

- ²⁰ Zoltán Kodály, ‚Pentatonik in der ungarischen Volksmusik‘, in ders., *Wege zur Musik. Ausgewählte Schriften und Reden*, hg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 119–131.
- ²¹ Ebd., S. 65.
- ²² Ebd., S. 75.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Antal Molnár, *Kodály Zoltán*, Budapest 1936, S. 22.
- ²⁵ János Breuer, *Kodály-kalauz [Kodály-Führer]*, Budapest 1982, S. 80–91, 88 f.
- ²⁶ Vgl. István Kecskeméti, ‚Kodály Zoltán: 2. vonósnegyes‘ [Zoltán Kodály: 2. Streichquartett], *A hét zeneműve [Das Musikwerk der Woche]* 8, H. 3, Budapest 1979, S. 61–77, 64 f.
- ²⁷ Vgl. Breuer, *Kodály-kalauz* (Anm. 25), S. 91; Kecskeméti, ‚Kodály Zoltán: 2. vonósnegyes‘ (Anm. 26), S. 76.
- ²⁸ Diese Anweisung steht nicht in der ersten Ausgabe des Werkes (Zoltán Kodály, *Quatuor à cordes No. 2*, Wien 1921), schon die zweite Ausgabe (Wien 1948) jedoch druckt sie ab. Kodály nahm oft Korrekturen an seinen Werken nach der Aufführung seiner Werke vor. Seine Erfahrungen mit verschiedenen Aufführungen des Werkes sollten Anlaß zu dieser schriftlichen Ergänzung geben. Siehe dazu: János Breuer, ‚Kodály korrekciói kiadott zeneműveiben‘ [Kodály's Korrekturen an seinen veröffentlichten Musikwerken], in ders., *Kodály és kora [Kodály und seine Zeit]*, Kecskemét 2002, S. 30–45.
- ²⁹ KA 281/N1-x. Die Quellen befinden sich im Kodály-Archiv Budapest. In meinen Recherchen stützte ich mich auf die Materialien des *Zoltán Kodály thematischen Katalogs* mit der Genehmigung des Kodály Archivs.
- ³⁰ Vgl. György Kroó, ‚Kodály: Szerenád, op. 12‘, in *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. Magyar zenetörténeti tanulmányok [Über Ferenc Erkel, Zoltán Kodály und ihre Zeit. Studien über ungarische Musikgeschichte]*, hg. v. Ferenc Bónis, Budapest 2001, S. 109–127, 124 f.
- ³¹ Vgl. Molnár, *Kodály* (Anm. 24), S. 22. Siehe dazu noch die Erinnerungen des Geigers Vilmos Tátrai: Ferenc Bónis, *Így láttuk Kodályt [Wie wir Kodály sahen]*, Budapest 1994, S. 89–92, 91.
- ³² 2. Satz: Takte 29–31, 3. Satz: Takte 30 f., 71–78, 100 f., 5. Satz: Takte 13–17, 6. Satz: Takte 20–24, 42–47, 7. Satz: Takte 71–77.
- ³³ Siehe Anm. 17.

ABSTRACT

Zoltán Kodály composed his String Quartet no. 2 at the end of World War I. Its unusual form – two contrasting movements – comprises the possibility of interpreting the function and hidden narrative of the piece in markedly different ways. Contrary to earlier explanations, my study aims at revealing the cultural-political-aesthetical context of the composition and the compositional process. It is based on the interpretation of Kodály's music criticism and studies, above all concerning Béla Bartók's Second String Quartet and the pentatonic layer of Hungarian folk music, as well as his readings, particularly of the war-novels by Zsigmond Móricz whom he extraordinarily admired. In my opinion the experiences gained during the war must have been decisive for Kodály in creating a new interpretation of modern Hungarian music, abounding in references to the glorious Hungarian past. While the first movement is built on 'feminine' chromaticism and melodiousness, the second movement represents a 'masculine' dance-series opening the door to a new, strong and emphatically male-orientated world.